Grandes escritores latinoamericanos 24 Jorge Luis Borges



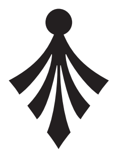
Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





Con el mismo gesto evocativo de Borges, Joaquín Torres- García (Montevideo, 1874- 1949) recupera en "El puerto" (óleo sobre tela, 1941) imágenes de una ciudad que retiene en la memoria antes de que las devore un tiempo de transformaciones irrefrenables. Esas impresiones originarias, sometidas a la regla constructivista que regula los espacios y la distribución del color, constituyen pasadas vivencias que se eternizan por obra del arte



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactoras:
Prof. Paula Croci
Prof. Silvina Marsimian

Colaboración Especial:
Mirta Bindstein
Lucas Mertehikian
Juan Sasturain

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Jorge Luis Borges

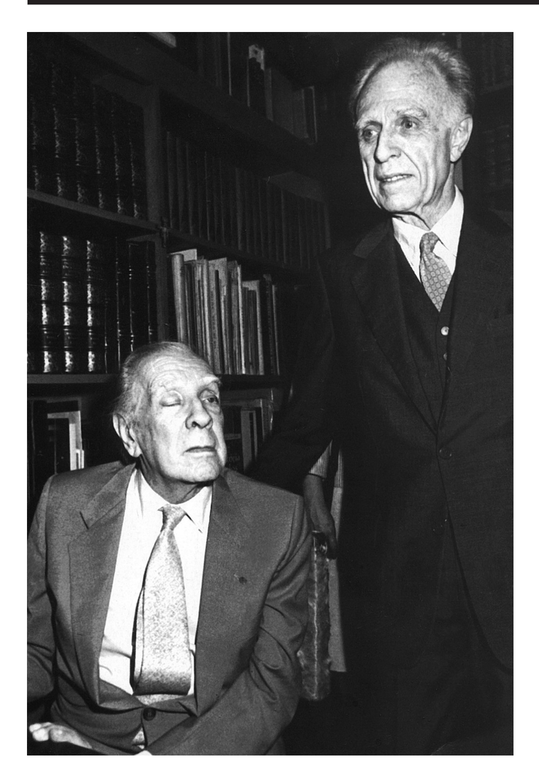


LA ESCENA AMERICANA

Cuando Natalio Botana –atento a la expansión de lectores de diario, la transformación acelerada de la ciudad de Buenos Aires y el impacto de la vanguardia estética– inventó hacia 1933 la *Revista Multicolor de los Sábados* de *Crítica* para disputarle a *La Nación* el espacio cultural y literario de su suplemento dominical, convocó a Petit de Murat y a Borges con el fin de proporcionar “la mejor lectura para el más numeroso público”. En la redacción, integrada por colaboradores de la revista *Martín Fierro* y periodistas de raza, Borges convertido en divulgador cultural se pone en contacto con un ambiente dispar del encierro de la biblioteca en que había pergeñado los poemas y ensayos ya consagratorios. Como Botana le exige que publique sus propios textos y no se anima a escribir cuentos, bucea en historias ajenas de vidas populares, crímenes, transgresiones de la ley, aventuras de piratas –temáticas afines al interés popular–, que deliberadamente falsea en trazos sintéticos que buscan la sorpresa y la conmoción. En el cruce de información y ficción, Borges construye para la *Revista* relatos que integrarán *Historia Universal de la Infamia*, obra paradigmática de la ruptura que operó en la literatura argentina. Al tiempo que se desplaza de *Sur* –órgano de Victoria Ocampo, que sintetizó las reflexiones de la élite ilustrada sobre el “ser americano” y la difusión de la “alta literatura europea”– hacia *Crítica*, Borges desoye la tradición cultural y se inclina por los géneros considerados menores en el sistema hegemónico: el policial, el cine, el relato de aventuras. Sus fuentes son, a su vez, libros poco conocidos o autores no canónicos. Este trabajo en los márgenes que se afirma en él tuvo su punto de partida en la generación juvenil e inconformista, nucleada primero en las revistas *Prisma* (1921) y *Proa* (1922; segunda etapa, 1924-1926) y, por otra parte, en *Martín Fierro* (1924-1927), que generó la revolución sintetizada en el Manifiesto escrito por Girondo. De espaldas al magisterio de Lugones y a distancia del éxito de Quiroga o Güiraldes –que no garantiza la calidad de su producción–, *Martín Fierro* instala a Macedonio Fernández como uno de los ejes que obligan a repensar las formas de leer y escribir literatura. Además perfila para sí un nuevo público, distinto del que sigue el realismo social y popular del contemporáneo grupo de Boedo, asociado este a un lenguaje poético que propaga la “mezcla” típica de escritores cuyo origen inmigrante se opone a la “pureza idiomática”, ostentada por aquellos que pertenecen a las familias tradicionales argentinas, para quienes el castellano no debe ser tampoco un casticismo viviente –como para el Rojas del Centenario–, sino una lengua propia que confrontar con la extranjera, a la que se dedican a traducir. Como señala Sarlo, los martinfierristas asimilan “legítimamente” la literatura extranjera y hacen de la importación un sello argentino, por lo que “nacionalismo” y vanguardismo no se oponen en este caso, sino que se potencian. El gesto inaugural de Borges tal vez radique en percibir el *suburbio* porteño –una zona límite entre el pasado y el presente, el campo y la ciudad, la realidad y la imaginación–, despojarlo de fáciles regionalismos y convertirlo en un objeto estético y en principio de una mitología para una nueva literatura que expondrá en sus primeros poemarios, en ensayos publicados entre 1931 y 1935 en *Sur* y, en forma de libro, entre 1925 y 1930, fundamentalmente *El idioma de los argentinos* y *Evaristo Carriego*. El artificio en el que quedan articulados en Borges, por ejemplo, los versos de Milton y las milongas criollas por una misma preocupación (la del procedimiento de *releer* desde otros parámetros que los usuales materiales heterogéneos), tiene como correlato la reflexión sobre *cómo escribir* y *en qué lengua* expresar lo particular y lo popular en términos de la modernidad, alimento del futuro debate cultural de los narradores latinoamericanos en la época del *boom*.

Portada del nº 2 de Proa, Revista de vanguardia *(diciembre, 1922), con una xilografía de Norah Borges llamada “Jardín”*







Borges y Bioy, fotografiados en la Librería Casares de Buenos Aires, el 27 de noviembre de 1985, poco antes de la partida de Borges a Ginebra

"No puedo precisar si mis primeros recuerdos se remontan a la orilla oriental u occidental del turbio y lento Río de la Plata. (...) Nací en 1899 en pleno centro de Buenos Aires, en la calle Tucumán entre Suipacha y Esmeralda, en una casa pequeña y modesta que pertenecía a mis abuelos maternos", comienza Borges su *Autobiografía* (1970) con la acentuada inclinación de ligar su vida a la geografía rioplatense. Hijo de Jorge Guillermo Borges y Leonor Acevedo, contaba con una prosapia de ilustres criollos, militares de distintas facciones, patriotas. No obstante, de su padre abogado, filósofo anarquista y escritor heredaría el gusto por las letras, y de su abuela inglesa Fanny Haslam, el amor por las lenguas sajonas. Cuando Georgie –como se lo llamaba en la intimidad– tenía dos años, la familia se mudó a la calle Serrano en los suburbios de Palermo, zona que determinaría parte de su literatura presta a recuperar ese espacio como había sido unas décadas antes. Los libros en inglés de la imponente biblioteca paterna constituyeron sus primeras lecturas: con la ayuda de miss Tink, una institutriz británica, conoció a Kipling, Wells, Stevenson, Dickens, Twain. Más tarde aprendió a leer en español; que perfeccionó asistiendo a un colegio estatal. Pronto el *Cid*, el *Quijote* y *Juan Moreira* entrarían en su precoz universo literario. Un hotel de Adrogué y una quinta de unos primos en Montevideo fueron escenarios de sus vacaciones infantiles y proveedores de imágenes que plasmaría en cuentos; de la misma manera que una chacra en San Nicolás le descubrió la llanura y la vida de los gauchos, ciertos persona-

ESCRITURAS DE VIDA

La amistad a diario

Adolfo Bioy Casares (Buenos Aires, 1914-1999) trabajó, durante 1997 y 1998, junto a su albacea literario, Daniel Martino, en la versión definitiva de *Borges* (2006), una compilación de diarios personales. Registra, casi día por día durante más de 40 años, apuntes de las conversaciones que mantuvieron desde los años '30 Borges, un escritor en ese momento de renombre, y Bioy, "un muchacho con un libro publicado en secreto", hasta 1986, cuando Borges llamó a Bioy por teléfono desde Ginebra y con la voz quebrada le dijo: "No voy a volver nunca más" y murió en una casa alquilada y sin número en una calle sin nombre. Contiene además un epílogo sobre "un mundo sin Borges" hasta 1989. Con la rapidez expositiva, la síntesis y la fragmentariedad propias del género, Bioy adopta la perspectiva del compañero de sobremesa y tertulias, cuyo testimonio parcial y descarnado contribuye, muchas veces, a alimentar a los detractores del autor de *Ficciones* –quienes pueden satisfacerse con manifestaciones de misoginia y soberbia, racismo y antiperonismo–; pero que insiste en el "cómo lo vi yo, cómo fue conmigo" y en la defensa de lo que él denomina "la verdad", ofrecida a un lector proclive a creer que se puede conocer mejor a un escritor en entrevistas, diarios, charlas privadas hechas públicas que en su literatura. Esta suerte de "novela cultural" –que pudo inspirarse en *Vida de Samuel Johnson* de Boswell, autor que "resolvió el problema de mostrar manías, rasgos absurdos y hasta de-

jes de la bohemia porteña que visitaban la casa por invitación de su padre –entre ellos, Carriego– lo pusieron en contacto con un mundo de compadritos prohibido para los infantes. En 1914, poco antes de comenzar la guerra, la familia se trasladó a Europa para que el padre pudiera tratar su inminente ceguera y los hijos, Jorge Luis y Norah, alcanzaran una educación más sólida. Pero la guerra los obliga a refugiarse en Ginebra, donde Borges estudia francés para ingresar en el bachillerato y se interesa por el alemán, lengua que lo ayudaría a leer a los filósofos que admiraba –Schopenhauer y Nietzsche–, a los poetas románticos y a los expresionistas nucleados en torno de las publicaciones *Der Sturm* y *Die Aktion*. Conoce *Der Golem* (1915), novela del expresionista alemán Gustav Meyrink, su primer contacto con la vanguardia europea. Hacia 1919, los Borges se trasladan a España por tres años. En las tertulias literarias del hotel Cesil en Sevilla, el escritor es descubierto por el director de la revista *Grecia* –órgano del movimiento estético innovador del que formaron parte Guillermo de Torre y Rafael Cansinos-Asséns, entre otros–, quien le pide un poema para publicar. Borges escribe "Himno de mar". El movimiento pasó a Madrid, donde creó la revista *Ultra* y se dio a conocer con el nombre de *ultraísmo*. Su manifiesto, escrito por Cansinos-Asséns, decía: "Nuestra divisa debe ser Ultra y todas las tendencias, sin excepción, han de tener lugar en nuestro credo, con la única condición de que expresen un deseo de novedad". De regreso en la Argentina en 1921, Borges importa el ultraísmo y redacta un manifiesto publicado en la revista *Nosotros* (1921), que proclama una poesía de predominancia metafórica, sin frases intermedias, "sin adjetivos decorativos". La lección vanguardista, que sembró en Borges una vitalidad creadora, lo condujo junto a Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Guillermo Juan, a fundar la revista mural *Prisma*, donde los jóvenes publicaron declaraciones de principios, poemas, dibujos. Luego, participó de la creación de *Proa* y animó seguidamente la revista cosmopolita *Martín Fierro*, un intento de despertar al arte argentino del anquilosamiento de temas y formas. De la experiencia del redescubrimiento de la ciudad de Buenos Aires y el contacto con las vanguardias nacen sus primeros libros de poemas e iniciales reflexiones ensayísticas que le permiten adquirir prestigio en el renovado mundo literario argentino. Sin embargo, pronto se desentiende del ultraísmo y de quedar encerrado en escuelas o fórmulas estéticas e inicia el periplo personal en el que adquiere la madurez narrativa de *Ficciones* (1944) o *El aleph* (1947) y la erudición ensayística de *Otras Inquisiciones* (1952), parte de una producción –de relevancia internacional durante la década de 1960–, que se prolongará hasta 1981 con *La cifra* y que se completará con libros de entrevistas y conferencias, donde se manifiesta su habilidad en el arte de la conversación: *Borges Oral* (1979) y *Siete noches* (1980). Su madre, Bioy Casares y la ceguera constituyeron una larga compañía junto a la que significaron los libros de Poe, Coleridge, De Quincey, Stevenson, Wells, Whitman. A los 87 años se casó con María Kodama en Ginebra, para morir al poco tiempo en la misma ciudad en que –según él mismo dijo– había tenido una adolescencia feliz.



sagradables de Johnson y, al mismo tiempo, persuadirnos de que era un gran hombre, admirable y querible"–, atisba por el ojo de la cerradura la realidad de quienes departen libres de censuras o, mejor, de los que privilegian el ingenio o la socarronería como hobby intelectual a la expresión de lo que sinceramente piensan o sienten. Abunda en exaltadas disertaciones críticas sobre libros y argumentos de libros, teorías y problemas de la traducción y describe encuentros para escribir notas, prólogos, artículos, para compilar antologías o para comentar las impresiones sobre la vida literaria contemporánea, denostar a amigos y conocidos, enjuiciar instituciones, jurados y premios. Paralelamente, y en forma somera y desapasionada, aparecen referencias al contexto político que se reduce a las dicotomías peronismo-antiperonismo y comunismo-liberalismo. Por otra parte, el espectáculo social, en el que tienen un capítulo particular las mujeres, da ocasión al "chisme" que desacraliza. Como el folleto comercial de *La Martona* –primer trabajo que realizaron juntos hacia 1935 en una estancia en Pardo– y los difundidos cuentos de *Bustos Domecq*, *Borges* –de una extensión inverosímil de 1600 páginas– puede considerarse una obra en colaboración aunque "no autorizada": la palabra del personaje- protagonista y los juicios del narrador-Bioy no parecen constituir la reproducción fiel de un pasado ya clausurado sino una nueva y trenzada ficción en un dialecto paródico y burlesco.


MARTIN FIERRO

Periódico quincenal de arte y crítica libre

10 Ctvs. 10 Ctvs.

Segunda época, Año I°. Núm. 4 | Buenos Aires, Mayo 15 de 1924 | Dirección y Adm.: Bustamante 27

MONTEVIDEO SEGUN VARGAS VILA

He aquí una muestra de cómo ha visto ese pajarraco tropical que nos visitó últimamente, a nuestros vecinos del otro lado del Plata: Frente al Partenon del Teatro Solís, los griegos del más brillante siglo helénico-uruguayo: Pericles Battle y Ordóñez y Aspasia Brun, que representan la política; la filosofía: Platón-Rodó; las dos máscaras: Sófocles Martínez Cuitiño y Aristófanes Favaro; la elocuencia: Demóstenes Frugoni; la historia: Herodoto de San Martín; la poesía: Safo de Ibarbourou. ¿Y el cuzco de la punta? Pues el perro rabón de Alcibiades, ausente en la vecina calle Yerbal.

Manifiesto de "Martin Fierro"

Frente a la impermeabilidad hipopotámica del "honorable público".

Frente a la funeraria solemnidad del historiador y del catedrático, que momifica cuanto toca.

Frente al recetario que inspira las elucubraciones de nuestros más "bellos" espíritus y a la afición al ANACRONISMO y al MIMETISMO que demuestran.

Frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro nacionalismo intelectual, hinchando valores falsos que al primer pinchazo se desinflan como chanchitos.

Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas.

Y sobre todo, frente al pavoroso temor de equivocarse que paraliza el mismo ímpetu de la juventud, más anquilosada que cualquier burócrata jubilado:

"MARTIN FIERRO" siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión.

"MARTIN FIERRO" acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruído de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy.

"MARTIN FIERRO" sabe que "todo es nuevo bajo el sol" si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo.

"MARTIN FIERRO", se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV.

"MARTIN FIERRO" ve una posibilidad arquitectónica en un baúl "Innovation", una lección de síntesis en un "marconigrama", una organización mental en una "rotativa", sin que esto le impida poseer — como las mejores familias — un álbum de retratos, que hojea, de vez en cuando, para descubrirse al través de un antepasado... o reirse de su cuello y de su corbata.

"MARTIN FIERRO" cree en la importancia del aporte intelectual de América, previo tijeretazo a todo cordón umbilical. Acentuar y generalizar, a las demás manifestaciones intelectuales, el movimiento de independencia iniciado, en el idioma, por Rubén Darío, no significa, empero, que habremos de renunciar, ni mucho menos, finjamos desconocer que todas las mañanas nos servimos de un dentífrico sueco, de unas tohallas de Francia y de un jabón inglés.

"MARTIN FIERRO", tiene fe en nuestra fonética, en nuestra visión, en nuestros modales, en nuestro oído, en nuestra capacidad digestiva y de asimilación.

"MARTIN FIERRO artista, se refriega los ojos a cada instante para arrancar las tela-



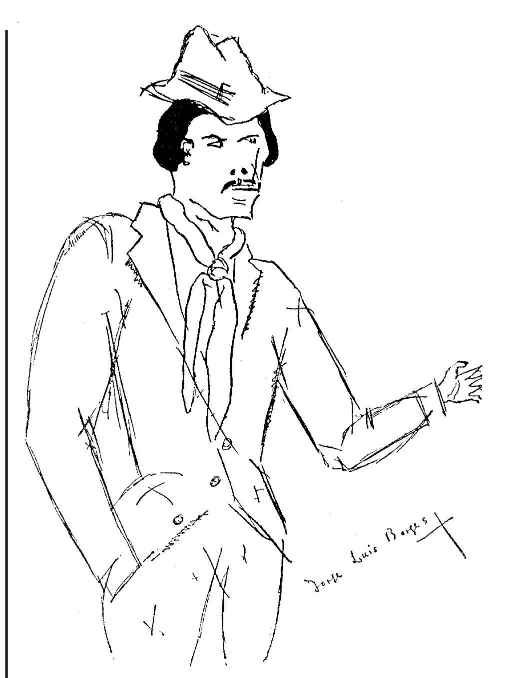
Portada del nº 4 de la revista Martín Fierro*, en la que se publica el manifiesto escrito por Girondo (15/5/1924)*

UNA VANGUARDIA A LA CRIOLLA

El año 1921 constituyó una suerte de plataforma para los cambios que se avecinaban en el campo estético y cultural argentino a lo largo de las décadas del '20 y '30. La vuelta de Jorge Luis y Norah Borges al país coincidió con una fuerte modernización del paisaje y de las mentalidades locales, permeables a las novedades estéticas del Viejo Continente. "Fue para mí una sorpresa descubrir que el lugar donde nací se había transformado en una ciudad muy grande y muy extensa, casi infinita, poblada de edificios bajos con azotea, que se extendía por el oeste hacia lo que los geógrafos y literatos llaman la pampa. (...) la ciudad –no toda la ciudad, claro, sino algunos lugares que adquirieron para mí una importancia emocional– me inspiró los poemas de *Fervor de Buenos Aires*", evoca Borges en su *Autobiografía*. La ciudad como escenario para la exploración de lo nuevo era una condición de la práctica vanguardista, atenta a capturar una instantánea de aquello que constantemente se estaba diluyendo por el raudo proceso de cambio. La ciudad como bien perdido que la literatura debe recuperar o inventar es la consigna estética que elige Borges, empapado del ultraísmo. Elabora así una poesía que se coloca en la intersección de una ciudad presente en proceso de mutación y los recuerdos que conserva de los pocos años que vivió en ella durante su infancia. La lengua y las tradiciones serán los tópicos de sus primeros libros de poemas, *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929) y de su ensayo *Evaristo Carriego* (1930). Con procedimientos modernos construye una mitología de la cultura anterior, prácticamente desaparecida, en franca oposición al modernismo de Lugones o Darío, hegemónico hacia comienzos de la década del '20. Además, a diferencia de la vanguardia europea, Borges confronta con la ideología de izquierda, ya que no persigue una transformación social como marco de las prácticas estéticas. La fascinación por lo nuevo, la polémica con los "antiguos", la negación del valor de la poesía posromántica y modernista se pueden encontrar en las proclamas y manifiestos publicados en las distintas revistas que acompañaron el proceso de la vanguardia argentina y en las que participó Borges. *Prisma* fue la trinchera desde donde se lanzaban las estocadas del ultraísmo, en las paredes de la ciudad, con el fin de dar a conocer su programa: "Hemos lanzado *Prisma* para democratizar esas normas [las del modernismo y el realismo]. Hemos embanderado de poemas las calles" y "queremos desanquilosar el arte". La revista mural se extendió por dos números, hasta que se transformó en *Proa*, que tuvo dos épocas; la primera (1922-23), dirigida por Borges: la segunda (1923-26), por Borges, Brandán Caraffa, Güiraldes y Rojas Paz. Compuesta por tres páginas desplegables, en las que todavía se defiende el ultraísmo, se exalta el uso monopólico de la metáfora y se proclama a la generación juvenil como depositaria de la "inquietud y el descontento" necesarios para la renovación. *Proa*, una publicación con espíritu modernizador, recibió colaboraciones de Macedonio y Cansinos-Asséns, entre otros. Casi inmediatamente, nace con ansias de ruptura *Martín Fierro* –segunda época–, cuyo fundador fue Évar Méndez. Vehículo de un novedoso nacionalismo cultural –llamado por algunos *ultraísmo criollo*–, fue *Martín Fierro* la más renovadora de las revistas de la década del '20: el reconocimiento por Marinetti, Gómez de la Serna y Apollinaire inscribe a sus directores y colaboradores en el cosmopolitismo intelectual. El manifiesto, escrito por Girondo, que avalaba la aparición de la revista en febrero de 1924 y fue publicado en la tapa del 4º número, declaraba entre otras cosas que "frente a la ridícula necesidad de fundamentar nuestro naciona-

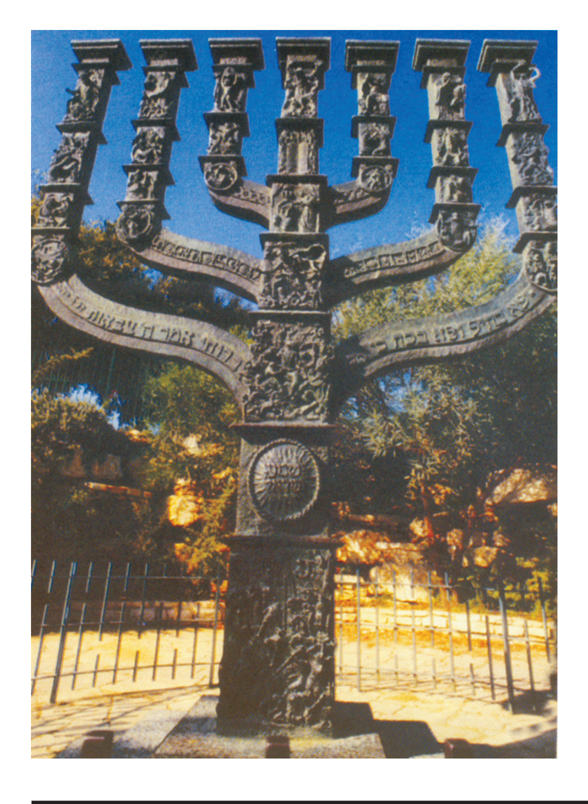
lismo intelectual (...). Frente a la incapacidad de contemplar la vida sin escalar las estanterías de las bibliotecas (...). 'MARTIN FIERRO' siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión".

La preocupación de los martinfierristas por la lengua "argentina" coincide con la que tiene, por la época, el escritor Mario de Andrade (San Pablo, 1893-1945) en Brasil, a propósito de la existencia de un portugués netamente brasileño, es decir, conformado en la tierra de trasplante. Este autor expresa la inquietud nacionalista tanto en su novela más importante, *Macunaíma* (1928) –en la que dedica un capítulo a criticar la retórica lusitana vigente en Brasil a principios del siglo XX–, como en *Gramática de la lengua brasileña*, un proyecto de libro en el que postula la necesidad de "abrasileñar" la lengua en uso; en otras palabras –como afirma Jorge Schwartz–, se trata de "achicar las diferencias entre la lengua culta y la oral, para romper con las rígidas normas académicas". Finalmente, la gramática nunca fue escrita y, según señaló Mario de Andrade en varias cartas, jamás había tenido verdadera intención de hacerlo; sólo pretendía llamar la atención sobre el problema de la lengua nacional. Como Borges, Mario de Andrade era un escritor culto perteneciente a la élite cultural y detractor de la inclinación artificialmente nativista y regionalista del modernismo brasileño: "el movimiento modernista" –señala en *Aspectos de la literatura brasileña* de 1942– "era nítidamente aristocrático. Por su carácter de juego arriesgado, por su espíritu aventurero al extremo, por su internacionalismo modernista, por su nacionalismo embravecido, por su gratuidad antipopular, por su dogmatismo prepotente". Como en Borges, la intención de Andrade no era cambiar la estructura gramatical de la lengua sino escribir en "brasileño", es decir, con las formas que el portugués había adquirido y se usaban en su país. Para él el brasileño es la verdadera lengua nacional. Por su parte, los escritores nucleados en *Martín Fierro* también encuentran la esencia de la argentinidad en materia lingüística en el acercamiento entre los registros del habla oral y las normas que enmarcan los textos escritos. Para los criollistas, la lengua argentina es la hablada, desde hace varias generaciones, por ellos mismos, por lo que se niegan a incorporar las voces recién llegadas de los inmigrantes de las primeras décadas del siglo XX –como la de los italianos, españoles, judíos, etc.–. Macedonio, escritor admirado por el joven Borges, elabora ostensiblemente una genealogía nacional: "Soy argentino, desde hace mucho tiempo: padres, abuelos, bisabuelos; antes España por todos lados". En 1927, Borges escribe *El idioma de los argentinos* , un ensayo en el que define su posición sobre la cuestión de la lengua nacional: "Dos conductas del idioma veo en los escritores de aquí: una la de los saineteros, que escriben en un lenguaje que ninguno habla (...); otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. (...) Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue *diciéndonos*, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad". La pertenencia "sin esfuerzo" a la casta de escritores argentinos fue central en la discusión mantenida a través de las revistas literarias con los simpatizantes de Boedo, grupo de escritores, intelectuales y artistas plásticos –en general, descendientes de inmigrantes–, ubicado en la vereda opuesta, ya que reivindicaban la lengua aprendida por los recién llegados, mezclada con los diversos dialectos. La vanguardia criollista, de la que Borges es el "gran apóstol", adhiere solo en parte a las utopías gestadas en Europa por movimientos renovadores como el surrealismo, expresionismo o futurismo, ya que se muestra reacia a trazar una línea de continuidad entre la práctica artística y la vida cotidiana, característica de la vanguardia. Insisten en separar claramente las dos esferas a pesar de que la producción literaria incluya un lenguaje cercano al que usaban cotidianamente los artistas.





"Compadrito de la edad de oro", dibujo de J. L. Borges publicado en el nº 10 de la revista Valoraciones, *La Plata, 1926*





Candelabro de los siete brazos o Me*norá, en Jerusalem. Uno de los más antiguos símbolos del judaísmo, que aparece por primera vez en los versículos 31-39 del capítulo 25 del libro del Éxodo, refiere en la cábala al árbol de la vida*

A ORILLAS DE BUENOS AIRES

Borges se niega a construir la "argentinidad" mediante una utopía rural; en su lugar, delimita una zona, a mitad de camino entre el campo infinito y la ciudad en constante cambio, a la que llamó "las orillas" y en la que ubicó a un personaje que ya no tenía par en la realidad histórica: el compadrito, relegado del centro de Buenos Aires por conservar costumbres prohibidas en la ciudad moderna –como el uso del cuchillo o el resolver a duelo las contiendas–, y también expulsado del interior por no adecuarse a las normas del progreso. En *Fervor de Buenos Aires*, cruza el ultraísmo que le facilita los procedimientos renovadores para la poesía argentina –como la utilización casi restrictiva de la metáfora–, con el criollismo que lo habilita a mirar con cierta nostalgia el pasado que en esa margen se recrea: "Las calles de Buenos Aires/ ya son mi entraña./ No las ávidas calles,/ incómodas de turba y ajetreo/ sino las calles desganadas del barrio/ (...) y aquellas más afuera/ ajenas de árboles piadosos/ donde austeras casitas apenas se aventuran/ (...) a perderse en la honda visión/ de cielo y de llanura." ("Las calles"). Sus versos recorren las calles y otros espacios como paisajes de la memoria, "como recuperada heredad" –dice en el poema "Barrio recuperado"–, para consolidar la noción de patria, circunscripta a la ciudad íntima que lo vio nacer, partir y ahora volver. *Luna de enfrente* continúa "su afán de ser argentino" –como señala en el prólogo escrito cuatro décadas más tarde–, pero donde diseña una ciudad "que tiene algo de ostensible y pública"; es decir, la urbe que estuvo obligado a compartir con sus iguales pero también con los otros, con los inmigrantes

CONTRAPUNTO

Matemática & Literatura

MIRTA BINDSTEIN

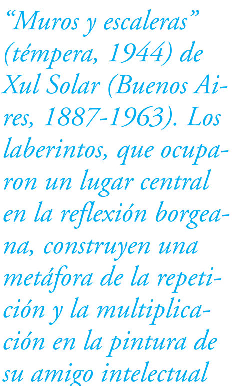
Mucho se ha debatido sobre Borges y la matemática; se han interpretado sus textos y las interpretaciones de sus textos, lo que ha constituido una suerte de *secuencia exponencial* de interpretaciones. Borges ha jugado con ideas matemáticas que lo han deslumbrado por su grado de abstracción; ha trabajado con ellas como otros autores han hecho ficción en torno de hechos históricos. De la misma manera que Carlos Fuentes logra que su Artemio Cruz atraviese las contingencias de la revolución mexicana, Borges utiliza el concepto matemático de *infinito* no para desarrollarlo, sino para imaginar, proyectar mundos. Conocedor de la obra del matemático ruso Cantor (1845-1916) –a quien cita en "La doctrina de los ciclos" (*Historia de la eternidad*)– y contemporáneo del filósofo, matemático y escritor inglés Bertrand Russell (1872-1970), en "La Biblioteca de Babel" habla de análisis combinatorio: "sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones de los veintitantos símbolos ortográficos (número, aunque vastísimo, no infinito)"; explica un proceso recursivo: "Para localizar el libro A, consultar previamente un libro B que indique el sitio de A; para localizar el libro B, consultar previamente un libro C, y así hasta lo infinito"; menciona en una nota al pie el postulado del matemático italiano Cavalieri (1598-1647). "El Aleph" crea ficción a partir de números transfinitos: *Aleph* es el nombre de la letra he-

desde su regreso. Los versos se hacen más extensos y, con ellos, se expande el proyecto de rendir homenaje a un pasado reciente, solo reconocible para aquel que estuvo afuera y retiene en la memoria la última imagen antes de partir; pasado que puede reencontrar en la ciudad gemela que se quedó cristalizada en ese tiempo: "Eres la Buenos Aires que tuvimos, que en lo años se alejó quietamente", dice en "Montevideo". En medio de la lírica urbana, se destaca como chirrido el canto al General Quiroga; como señala Borges, se trata de un compendio de argentinismos ("al muere", "madrejón", "bochinchera", "mentó"), prueba de que el lenguaje auténtico está en el centro de su reflexión. Encabezado por "Fundación mítica de Buenos Aires", *Cuaderno San Martín* cierra la trilogía sobre una ciudad cada vez más irreal: "a mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires;/ la juzgo tan eterna como el agua y el aire". El escritor no se amedrenta frente a la irreverencia de hacer rimar "Aires" con "aire". Junto con el poeta se va desarrollando el ensayista incansable en *Inquisiciones* (1925) y *El tamaño de mi esperanza* (1926), que prefiguran los libros de ensayos fundamentales de la siguiente década. El primero, *Evaristo carriego* (1930), destinado a documentar a través de los ojos del poeta orillero qué es lo que había más allá del patio y de la biblioteca que enmarcaron su infancia. Borges ya adulto escribe una particular biografía del poeta amigo de su padre, un criollo auténtico, nacido en Entre Ríos y criado en la orillas del norte de Buenos Aires, pero que en muchos sentidos es un catálogo de mitologías porteñas. El capítulo dedicado a contar la vida de Carriego comienza con una declaración de principios: "Que un individuo quiera despertar en otro individuo recuerdos que no le pertenecieron más que a un tercero, es una paradoja evidente. Ejecutar con despreocupación esa paradoja, es la inocente voluntad de toda biografía". Los jinetes, el tango, las inscripciones de los carros, el truco son los objetos que completan el universo de los suburbios de donde el autor de *Las misas herejes* es habitué, y también son temas para la ensayística del criollismo borgiano. Con *Discusión* (1932), Borges hace un giro importante en sus lucubraciones. "La poesía gauchesca" periodiza esta corriente literaria nacional ya estudiada por Rojas y Lugones. Como este último, Borges reconoce que los primeros antecedentes de la poesía gauchesca son Bartolomé Hidalgo e Hilario Ascasubi, pero intenta demostrar que los antecesores de la "impuesta" epopeya nacional de Hernández no están en estos gaceteros, sino en Antonio Lussich, quien podría haber inspirado a Hernández con su *Tres gauchos orientales,* obra conocida meses antes de la publicación de *El gaucho Martín Fierro*. Para Borges, Lussich no continúa los diálogos de Chano y Contreras –personajes de Ascasubi– sino que prefigura el *Martín Fierro*, incluso en la utilización de las sextinas hernandianas. "El escritor argentino y la tradición" enarbola un concepto original: la gauchesca no deriva de la poesía de los gauchos, sino que es una forma literaria tan convencional como cualquier otro género. Obra heterogénea, *Discusión* compila ensayos que reflexionan sobre distintos escritores (Whitman, Groussac, Homero), el tiempo y la eternidad, los cabalistas y la escritura como texto absoluto.



brea con que Cantor designa la "cantidad" de elementos de conjuntos infinitos; y retoma la noción de infinito en "El libro de arena": "El número de páginas de este libro es exactamente infinito. Ninguna es la primera, ninguna, la última". En el prólogo a *Matemáticas e Imaginación*, de Kasner y Newman, Borges explica que los conceptos matemáticos son producto de abstracciones hechas sobre la realidad; algunos se utilizan para modelizarla; otros, quizá, se apliquen a realidades muy diferentes de aquellas que les dieron origen: "Un hombre inmortal, condenado a cárcel perpetua, podría concebir en su celda toda el álgebra y toda la geometría, desde contar los dedos de la mano hasta la singular doctrina de los conjuntos, y todavía mucho más. (...) Las matemáticas no son una ciencia empírica. Intuitivamente sabemos que tres y cuatro son siete, y no necesitamos hacer la prueba con martillos, con piezas de ajedrez o con naipes (...). Russell escribe que las vastas matemáticas son una vasta tautología y que decir tres y cuatro no es otra cosa que una manera de decir siete. (...) la imaginación y las matemáticas no se contraponen; se complementan como la cerradura y la llave. Como la música, las matemáticas pueden prescindir del universo, cuyo ámbito comprenden y cuyas ocultas leyes exploran". Borges vuelve a la noción clásica de "saber": los sabios de la antigüedad eran simultáneamente filósofos, músicos, médicos, historiadores, matemáticos. La Cultura es todo y el arte no debería enfrentarse con la ciencia.





"Muros y escaleras" (témpera, 1944) de Xul Solar (Buenos Aires, 1887-1963). Los laberintos, que ocuparon un lugar central en la reflexión borgeana, construyen una metáfora de la repetición y la multiplicación en la pintura de su amigo intelectual

BORGES, LA TRADUCCIÓN SUBVERSIVA

En *Autobiografía*, Borges refiere que realizó sus primeras lecturas en lengua inglesa: entre ellas, *Huckleberry Finn*, *Las mil y una noches* de Burton y el *Quijote*; dice de este último que, cuando luego lo leyó en versión original, le pareció una mala traducción. La experiencia de ser voraz lector y niño bilingüe lo condujo a los nueve años a traducir "El príncipe feliz" de Oscar Wilde, que fue publicado en un diario de Buenos Aires y atribuido erróneamente a su padre. Pronto hace de esta actividad una estrategia de lectura: lejos de entender la traducción como el mecanismo de trasladar palabra por palabra un texto original y volver invisible al ejecutor –así en Victoria Ocampo–, postula la *paráfrasis*, es decir, traducir en forma flexible y atenta al sentido más que a la especificidad de los vocablos o frases de un texto, y proponer una interpretación, resultante de la interacción del lector con el texto que potencializa su significado ("Las dos maneras de traducir", *La Prensa*, 1926). Junto a la "constelación" de *Sur* –revista que, sobre todo en la década del '30, dio a conocer en Buenos Aires a escritores modernos del mundo a través de traducciones de poesía, relato, ensayo y que incluyó reflexiones sobre la trasposición de textos de una lengua a otra en el marco de una política de importación cultural–, Borges anticipa problemas teóricos sobre la traducción que décadas más tarde serán sistematizados por distintas escuelas y es autor de relatos que los desarrolla, como "La busca de Averroes" (*El aleph*) donde, a través de problemas que se le suscitan al filósofo árabe como comentarista de Aristóteles –de quien lo separan 14 siglos–, se cree en la distancia irremediable entre lenguas y culturas. Contra el adagio "*traduttore traditore*", Borges sostiene que la literalidad es un absurdo, ya que la traducción implica necesariamente la transformación del original dada la imposibilidad de reconstruir el contexto y el estado de lengua en que aquel se produjo. Así toda traducción no es sino una *desviación* que se opera incluso en el interior de una misma lengua: "Shakespeare es intraducible a otro inglés que no sea el suyo" ("El oficio de traducir", *Sur*, 1976). Afirma esta idea el segmento de "Pierre Menard, autor del Quijote" (*Ficciones*), que muestra que textos de Cervantes y de Menard son "verbalmente idénticos" pero a su vez completamente diferentes, porque pertenecen a dos autores y el primero cobra nuevo significado en la actualización del segundo. Según esto, si el significado no es una propiedad del texto sino que está asociado a la escritura, no hay original y copia. Todos son originales o todas son versiones. Traducir es precisamente en Borges una manera de leer y una variación de la escritura, una reescritura, una versión entre las versiones que se multiplican y constituyen la literatura, por eso sus traducciones forman parte de las *Obras Completas*. "Las versiones homéricas" (*La Prensa*, 1932) confirma esta teoría cuando cuestiona la existencia de un texto primero y definitivo; este sólo puede corresponder "a la religión o al cansancio". Las muchas versiones de Homero, "diversas perspectivas de un hecho móvil", son todas "sinceras, genuinas y divergentes": "Los hechos de la *Ilía-*

da y la *Odisea* sobreviven con plenitud, pero han desaparecido Aquiles y Ulises, lo que Homero se representaba al nombrarlos, y lo que en realidad pensó de ellos. El estado presente de sus obras es parecido al de una complicada ecuación que registra relaciones precisas entre cantidades incógnitas. Nada de mayor posible riqueza para los que traducen". Si creyó que el *Ulises* de Joyce era ilegible y sólo tradujo la última página, aprobó por otra parte que escribiera en un idioma "difícilmente comprensible" pero "inventado por él", un singular inglés al que confirió una inédita música. Cuando señala que "Joyce dilata y reforma el idioma inglés: su traductor tiene el deber de ensayar libertades congéneres" ("Nota sobre el Ulises en español", *Los anales de Buenos Aires*, 1946), explica que el traductor no es inferior al escritor del texto fuente, tiene los mismos "hábitos literarios" que incluso pueden "mejorar" la obra; por eso las infidelidades, interpolaciones, omisiones del llamado original "merecen todo respeto" ("Los traductores de las 1001 noches", *Historia de la eternidad*, 1936). La traducción según Borges, como la apropiación de lo ajeno y su inserción en un nuevo contexto y el producto original que deviene, puede entenderse como parte del programa de la vanguardia rioplatense, que asimiló la cultura extranjera hegemónica y la extendió, "convertida", a los lectores argentinos y también latinoamericanos, quienes gracias a las editoriales *Sur*, *Losada* o *Sudamericana* pudieron contactarse por primera vez con autores de la literatura universal –y con la irreverencia del irlandés Joyce, que renueva desde los márgenes–, dialogar con ellos, observar las diferencias, polemizar, construir una identidad cultural y redefinir la literatura americana del siglo XX que no reniega de la mezcla.

TÓPICOS Y MOTIVOS 

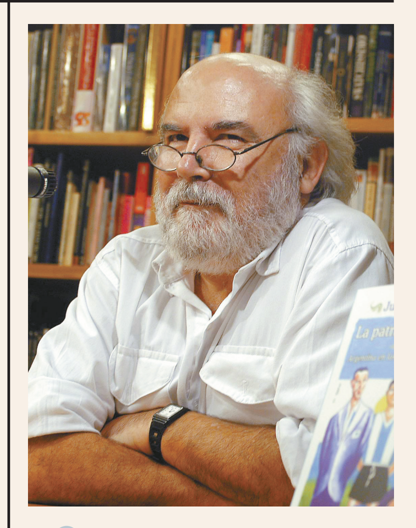
Repetición y diferencia

LUCAS MERTEHIKIAN

En "El jardín de los senderos que se bifurcan" (*Ficciones*), Borges sugiere un libro (escrito por un tal Ts'ui Pên) en el que, enfrentado a varias alternativas, un personaje opta por todas al mismo tiempo. Las posibilidades, en consecuencia, se multiplican. El título de tal libro es, además, el mismo que el del relato: primera idea que el escritor tiene sobre su propio trabajo. Lejos de ser un acontecimiento menor, la anécdota encierra una lección y una aventura. Un desafío hacia el sentido lineal que había primado hasta entonces en las formas de hacer y leer literatura (dicotomía que, en definitiva, Borges se encargaría de desmontar). Dentro del marco de la vanguardia, Borges entendió, como otros, que la literatura producía literatura, pero –a diferencia de muchos– no pretendió formular una genealogía sencilla y acabada. Por el contrario, prefirió un árbol ramificado hasta el infinito y sin raíz: un laberinto, como aquel libro imaginario que sólo podía ser presentado. A la manera de los personajes de Ts'ui Pên, Borges no se limitó a una tradición y decidió optar por todos los caminos posibles. Así construyó glosas para el *Martín Fierro* ("Biografía de Tadeo Isidoro Cruz", *El aleph;* "El fin", *Ficciones*), el libro sagrado de los argentinos al que advirtió capaz de infinitas reversiones y al que restituyó su carácter terrenal (es decir, literario). Supo introducir en sus propios textos otras voces ajenas para que el sentido se quebrara y se expandiera, resignificando esos otros discursos. En "Los dos reyes y los dos laberintos" (*El aleph)* aparece *Las mil y una noches*, otro libro infinitamente revisitado por Borges; y también el lenguaje del Islam, que es el lenguaje de la religión y el del "otro" cultural. Parece Borges repetir aquel gesto anterior que en su juventud lo llevara a las orillas, a los arrabales, a los cuentos sobre cuchilleros y compadritos. Nuevamente, a los márgenes de la literatura: desplazamiento geográfico, desplazamiento literario. Con todo esto queda en evidencia, para decirlo con Derrida, el carácter "iterable" de la palabra: su posibilidad de ser repetida al precio de no ser nunca idéntica a sí misma. La palabra no puede ser dos veces igual. Borges delinea así un mapa literario en el que cualquier punto comunica con cualquier otro. La posibilidad de semejante mapa no es sino un atrevimiento feroz: atreverse a sabotear el canon, a subvertirlo, a mezclarlo. Borges no se conformó con trabajar con sus propios textos; transformó el sistema de la literatura en su campo de juego. Campo de juego, más que de trabajo. Burlar el canon (la norma): por eso recorre la obra de Borges una risa irónica. Una risa de chico que se sabe culpable de una travesura y, al mismo tiempo, sabe que será perdonado. A esa desobediencia tal vez debamos la producción literaria más rica de la que tengamos noticia.

Gracias por el juego

Tengo la conmovida y conmovedora firma de Borges en los confines de mi baqueteada libreta universitaria porque el examen de Literatura Inglesa y Norteamericana me lo tomó él, a fines de 1969. Sin embargo, no puedo presumir como me gustaría porque el programa –Shakespeare, sólo Shakespeare, creo recordar– no lo había dado él sino Patrick Dudgeon, un descolorido y aplicado profesor que supo ponerle el Apéndice y completar el segundo tomo de la clásica historia de Saintsbury, en la edición de Losada. Quiero decir: no me dio clases –tampoco el gordo Rest– en la tempestuosa facultad de Independencia y Urquiza, donde nos maleducamos durante los sesenta, pero sí lo ayudé a cruzar al menos una vez la calle, lo llevé del codo. Algún día nos autoconvocaremos todos los que alguna vez lo salvamos de ser atropellado por el 23, el 96 o algún otro iletrado colectivo. Más allá de los desencuentros y equívocos políticos de la época, fui (soy) borgeano más que casi ninguna otra cosa. De los fervores y convicciones de antigua data sólo conservo dos: Boca y Borges. Nadie, ningún escritor, admite como él la relectura. El espectáculo único de una inteligencia en funcionamiento, la cortesía del humor, la voluntad de juego, la perfección de la forma. El primer texto que leí fue un soneto aparecido en *La Nación* un domingo de invierno de 1959 que el pelado Marcángeli copió en el pizarrón en la clase de Castellano de segundo año para que lo analizáramos: "A la efigie de un capitán de los ejércitos de Cromwell". Yo tenía catorce, no sabía qué era un soneto, quién era Cromwell ni menos quién era Borges. Ahí empezó todo, descubrí la literatura: que con las palabras había no sólo un qué sino un cómo. Cinco o seis años después –ya enfermo, adicto, perdido en la lectura–, reencontré el texto en *El hacedor*, que es del sesenta –y su libro más perfecto, si cabe– en la edición grisecita de las completas de Emecé. Ahí, en esas piezas cortas, prosa y verso destilados sin desperdicio ni relleno alguno, está todo: "Ajedrez", "El reloj de arena", "Argumentum ornithologicum", "Poema de los dones", "Parábola del palacio"... Daría (daríamos) varios centenares de mis (nuestras) triviales y soberbias obras incompletas por un par de paginitas de éstas. Así, a la hora de escribir –tardía en mi caso– el maestro afloró por todas partes. No creo en las boludeces de pelearse con el canon, en las necesidades del parricidio, la historia literaria como imperio del codazo y otras novedades que no lo son. Así, junté mi Oesterheld con el Stevenson que le debo –más De Quincey, más Chesterton, más León Bloy, más Kipling & Co.– y lo convertí en personaje de *Perramus*, un relato que le debe trama y tono, para poder concederle entre otras cosas una nueva oportunidad de hacer Historia y un Premio Nobel de historieta. Y a la hora de los cuentos no evité el homenaje. *La mujer ducha*, además de suceder en una Unidad Básica que le hubiera provocado inaudibles comentarios, es, entre otras cosas, una temeraria reescritura de "Hombre de la esquina rosada". No me animo a presumir que estos gestos le gustaran, ni siquiera que los hubiese registrado. No era el caso. También aprendí de él a estar mucho más orgulloso de los libros leídos que de los penosos ejercicios propios.





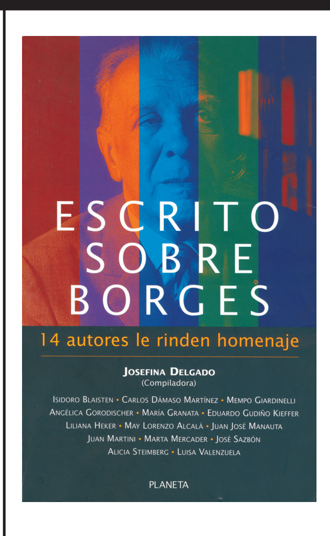
Profesor en Letras (UBA), periodista y escritor, Juan Sasturain (Buenos Aires, 1945), entre los '60 y '70 rescató las literaturas llamadas marginales (policial, cine, historieta). Jefe de redacción de Superhumor *y redactor de* Humor *(1979), guionista de la historieta* Perramus *(1986-2006) –dibujada por Alberto Breccia–, dirige hoy* Fierro. La historieta argentina *de* Página/12, *donde recupera y prolonga una escuela de historietistas que entre 1984 y 1992 cruzó historia argentina, aventura y humor. Publicó novelas (*Manual de perdedores I y II, *1985, 1987;* Parecido S.A., *1991), relatos (*Zenitram, *1996;* La mujer ducha, *2001), ensayos (*El domicilio de la aventura, *1995)*





La travesía de la escritura

"Escribir con él resultaba muy esclarecedor. Borges se quedaba callado y yo, casi sin respirar, esperaba que luego él comenzara a dictarme. Amanuense de alguien que, si bien ya se rescribía, no cedía a la facilidad de retomar otros textos anteriores y hacer con ellos un collage. Porque el texto era él, estaba en su prodigiosa cabeza, en su prodigiosa memoria", cuenta su experiencia personal Josefina Delgado, en un número homenaje de la revista *Espacios* por los cien años del nacimiento del escritor en 1999. La expresión de deseo de "seguir escribiendo con Borges, para Borges" se concreta en otra muestra de respeto pergeñada por la escritora en un libro titulado *Escrito sobre Borges,* resultado de convocar a autores ya consagrados para escribir ficciones, a partir de algún cuento del célebre autor argentino: "La idea de este homenaje nació una tarde de verano, cuando comenzamos a advertir que las posibilidades de elección, en el año del centenario, estaban francamente acotadas. (...) comenzaban los ciclos de conferencias sobre los temas clásicos de la obra borgeana, cuando pensamos (...) en el desafío de dejar una marca en la literatura misma.". El criterio para la selección de los catorce escritores compilados se ancló alrededor de la noción de *reescritura* –tan ensayada por Borges en cuentos como "El fin", "El brujo postergado", "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz"– y el concepto de *intertextualidad,* evocación de un texto escrito con anterioridad por algún otro autor –difundido por la práctica literaria moderna–; a su vez, Josefina Delgado consideró que los autores pudieran imprimir en los nuevos textos un estilo propio a historias cuya paternidad descansa en archiconocidos cuentos de Borges. De esta manera, se rindió el homenaje "imaginado por las Bibliotecas del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires" –señala la compiladora en el Prólogo–, compuesto de once relatos escritos ex profeso para la publicación y tres ya editados con anterioridad, como los cuentos de José Sazbón, Marta Mercader e Isidoro Blaisten. Dentro del conjunto, hay cuentos que apenas se conectan con el que les dio origen, como "La mujer de Elimelec", de Angélica Gorodischer, y "Una vez en la vida", de Liliana Heker, compuestos a partir de "Funes el memorioso" y "La espera", respectivamente. En el primero, el personaje Funes se reencarna en Irene, una mujer que prácticamente lo ha olvidado todo, hasta cómo alimentarse o vivir y, en el segundo, el hombre que aguarda a que su enemigo lo vaya a matar se convierte en otro hombre que espera una y otra vez la escena repetida en la que echa a su esposa y su hija de la casa. Otros, como María Granata y Alicia Steimberg, optan por la variante de Pierre Menard –personaje que decide escribir el *Quijote* en el siglo XX–, y solo cambian lo que imperiosamente son la peculiaridades de una sintaxis personal, para volver a escribir "El Zahir" o "Emma Zunz" –este último con más variantes–. La mayoría prefiere un salida intermedia: extirpar una lógica o una estructura eficaces, como la que se gesta en "La intrusa" (el más elegido), en "Emma Zunz", en "El Aleph" o en "La forma de la espada", para rescribirla en otro contexto, con otros personajes, con otras implicaciones, pero reconociendo explícitamente al autor del original. Así Mempo Giardinelli escribe "La otra forma de la espada", cuento en el que el traidor arrebata la identidad del héroe en la conspiración contra el dictador paraguayo Stroessner en 1962. Eduardo Gudiño Kieffer se inclina por la historia de los dos hermanos que esconden su mutua fascinación en la rivalidad por Emma, una cantante de cabaret, quien finalmente enfrenta a los hermanos en un duelo letal. Luisa Valenzuela, Juan José Manauta, Juan Martini, Carlos Dámaso Martínez y May Lorenzo Alcalá completan el tributo literario.





Tapa del libro compilado por Josefina Delgado, en homenaje a los 100 años del nacimiento del escritor

Antología

ARRABAL

"El arrabal es el reflejo de nuestro tedio.
Mis pasos claudicaron
cuando iban a pisar el horizonte
y quedé entre las casas,
cuadriculadas en manzanas
diferentes e iguales
como si fueran todas ellas
monótonos recuerdos repetidos
de una sola manzana.
(...)
Esta ciudad que yo creí mi pasado
es mi porvenir; mi presente;
Los años que he vivido en Europa son ilusorios,
yo estaba siempre (y estaré) en Buenos Aires."

Jorge L. Borges, *Fervor de Buenos Aires*.
En *Obras Completas*, vol. I, Buenos Aires, Emecé, 2002.



Dibujo de Héctor Basaldúa que ilustró
Para las seis cuerdas *de Borges*

"(...) Miles de días que no se sabe el recuerdo, zonas empañadas del tiempo, crecieron y se gastaron después hasta arribar, a través de fundaciones individuales –la Penitenciaría en año 77, el hospital Norte el 82, el hospital Rivadavia el 87– al Palermo de vísperas del noventa, en que los Carriego compraron casa. De ese Palermo de 1889 quiero escribir. Diré sin restricción lo que sé, sin omisión ninguna, porque la vida es pudorosa como un delito, y no sabemos cuáles son los énfasis para Dios. Además, siempre lo circunstancial es patético. Escribo todo, a riesgo de escribir verdades notorias, pero que traspapelará mañana el descuido, que es el modo más pobre del misterio y su primera cara.

Más allá del ramal del ferrocarril Oeste, que iba por Centroamérica, haraganeaba entre banderas de rematadores el barrio, no solo sobre el campo elemental, sino sobre el despedazado cuerpo de quintas, loteadas brutalmente para ser luego pisoteadas por almacenes, carbonerías, traspatios, conventillos, barbería y corralones. Hay jardín ahogado de barrio, de esos con palmeras enloquecidas entre material y entre fiero, que es la reliquia degenerada y mutilada de una gran quinta.

Palermo era una despreocupada pobreza. La higuera oscurecía sobre el tapial; los balconcitos de modesto destino daban a días iguales; la perdida corneta del manisero exploraba el anochecer. Sobre la humildad de las casas no era raro algún jarrón de mampostería, coronado áridamente de tunas: planta siniestra que en el dormir universal de las otras parece corresponder una zona de pesadilla, pero que es tan sufrida realmente y vive en los terrenos más ingratos y en aire desierto, y la consideran distraídamente un adorno. Había felicidades también: el arriate del patio, el andar entonado del compadre, la balaustrada con espacios de cielo. (...)

Hacia el poniente quedaba la miseria gringa del barrio, su desnudez. El término *las orillas* cuadra con sobrenatural precisión a esas puntas ralas, en que la tierra sube lo indeterminado del mar y parece digna de comentar la insinuación de Shakespeare: *La tierra tiene burbujas, como las tiene el agua*. Hacia el poniente había callejones de polvo que iban empobreciéndose tarde afuera; había lugares en que un galpón del ferrocarril o un huecos de pitas o una brisa casi confidencial inauguraba malamente la pampa. (...)"

Jorge Luis Borges, Evaristo Carriego.
En *Obras Completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974

EL IDIOMA DE LOS ARGENTINOS

"(...) Dos influencias antagónicas entre sí militan contra el habla argentina. Una es la de quienes imaginan que esa habla ya está prefigurada en el arrabalero de los sainetes; otra es la de los casticistas o españolados que creen en lo cabal del idioma y en la impiedad o inutilidad de su refracción. (...)

Dos conductas del idioma veo en los escritores de aquí: una, la de los saineteros que escriben un lenguaje que ninguno habla y que si a veces gusta, es precisamente por su aire exagerativo y caricatural, por lo forastero que suena; otra, la de los cultos, que mueren de la muerte prestada del español. Ambos divergen del idioma corriente: los unos remedan la dicción de la fechoría; los otros, la del memorioso y problemático español de los diccionarios. Equidistante de sus copias, el no escrito idioma argentino sigue diciéndonos, el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad.

Mejor lo hicieron nuestros mayores. El tono de su escritura fue el de su voz; su boca no fue la contradicción de sus manos. Fueron argentinos con dignidad: su decirse criollo no fue una arrogancia ligera ni malhumor. Escribieron el dialecto usual de sus días: ni recaer en españoles ni degenerar en malevos fue su apetencia. (...)"

Jorge L. Borges, *El idioma de los argentinos/El idioma de Buenos Aires*, Buenos Aires, Del Giudice, 1952



Ilustración de Elbio Fernández para el libro Las manos de Borges *de Nicolás Cócaro, 1966*

LA BIBLIOTECA DE BABEL

"(...) Quizá me engañen la vejez y el temor, pero sospecho que la especie humana –la única– está por extinguirse y que la Biblioteca perdurará: iluminada, solitaria, infinita, perfectamente inmóvil, armada de volúmenes preciosos, inútil, incorruptible, secreta.

Acabo de escribir *infinita*. No he interpolado ese adjetivo por una costumbre retórica; digo que no es ilógico pensar que el mundo es infinito. Quienes lo juzgan limitado, postulan que en lugares remotos los corredores y escaleras y hexágonos pueden inconcebiblemente cesar –lo cual es absurdo. Quienes lo imaginan sin límites, olvidan que los tiene el número posible de libros. Yo me atrevo a insinuar esta solución del antiguo problema: *La Biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden). Mi soledad se alegra con esa elegante esperanza. [1]

[1] Letizia Alvarez de Toledo ha observado que la vasta Biblioteca es inútil; en rigor, bastaría *un solo volumen*, de formato común, impreso en cuerpo nueve o en cuerpo diez, que constara de un número infinito de hojas infinitamente delgadas. (Cavalieri a principios del siglo XVII, dijo que todo cuerpo sólido es la superposición de un número infinito de planos.) El manejo de ese *vademécum* sedoso no sería cómodo: cada hoja aparente se desdoblaría en otras análogas; la inconcebible hoja central no tendría revés."

Jorge L. Borges, *Ficciones.*
En *Obras Completas*,
Buenos Aires, Emecé, 1974

Bibliografía

Barrenechea, Ana María, “Borges y el idioma de los argentinos”.
En: *Borges y la crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1981.
Cippolini, Rafael (edit.), *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2003.
Derrida, Jacques, “Firma, acontecimiento y contexto”. En: *Márgenes de la filosofía*, Madrid, Cátedra, 1998.
Harss, Luis, “Jorge Luis Borges o la consolación por la filosofía”.
En: *Los nuestros*, Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
Jurado, Alicia, *Genio y figura de Jorge Luis Borges*, Buenos Aires, Eudeba 1980.
Kasner, Edward; Newman, James, *Matemáticas e Imaginación*, Madrid, Editorial Hyspamérica, 1985.
Ludmer, Josefina, “Los tonos y los códigos en Borges”. En: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.
Sarlo, Beatriz, “Borges y la literatura argentina”. En: *Punto de Vista. Revista de Cultura*, Buenos Aires, año XII, nº 34, julio-septiembre 1989.
Sarlo, Beatriz, “Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo”. En: *Punto de Vista. Revista de Cultura*, Buenos Aires, año IV, nº 11, marzo-junio 1981.
Sarlo, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.
Sarlo, Beatriz, “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro”*. En: Altamirano, C.; Sarlo, B., *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, CEAL, 1983.
Sarlo, Beatriz, “Borges en *Sur:* un episodio del formalismo criollo”.
En: *Punto de Vista*, Nº 16, Buenos Aires, noviembre de 1982.
Schwartz, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002.
Waisman, Sergio, *Borges y la traducción*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2005.
Willson, Patricia, *La constelación del Sur: traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.
Willson, Patricia, “La fundación vanguardista de la traducción”.
En: Revista *Espacios*, nº 25, Buenos Aires, noviembre-diciembre 1999.
Woodall, James, *La vida de Jorge Luis Borges. El hombre en el espejo del libro*, Barcelona, Gedisa, 1998.

Ilustraciones

P. 370, *Pinacoteca de los genios*, nº 118, Buenos Aires, Editorial Codex S.A., 1965.
P. 371, P. 375, P. 383, Becco, Horacio Jorge, *Jorge Luis Borges. Bibliografía total, 1923-1973*, Buenos Aires, Casa Pardo S. A., 1973.
P. 372, Tarjeta-señalador de Alberto Casares. Libros antiguos & modernos, Buenos Aires, 1986.
P. 374, *Revista Martín Fierro, 1924-1927. Edición Facsimilar*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1995.
P. 376, Archivo Privado S. M.
P. 378, *Historia general del arte en la Argentina*, t. VIII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1999.
P. 380, Archivo *Página/12*.
P. 381, Delgado, Josefina, *Escrito sobre Borges*, Buenos Aires, Planeta, 1999.
P. 382, *PROA*, tercera época, nº 42, Buenos Aires, julio/agosto 1999.